

questions  
de communication

## Questions de communication

12 | 2007

Crises rhétoriques, crises démocratiques

---

### Joëlle BEURIER, *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre*

Paris, Éd. Nouveau monde, 2007, 111 p.

Gérald Arboit

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2525>

ISSN : 2259-8901

#### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

#### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 398-400

ISBN : 978-2-86480-849-7

ISSN : 1633-5961

#### Référence électronique

Gérald Arboit, « Joëlle BEURIER, *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre* », *Questions de communication* [En ligne], 12 | 2007, mis en ligne le 12 avril 2012, consulté le 24 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2525>

---

Ce document a été généré automatiquement le 24 août 2019.

Tous droits réservés

---

# Joëlle BEURIER, *Images et violence* 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre

Paris, Éd. Nouveau monde, 2007, 111 p.

Gérald Arboit

---

## RÉFÉRENCE

Joëlle BEURIER, *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre*. Paris, Éd. Nouveau monde, 2007, 111 p.

- 1 Cet ouvrage abondamment illustré entend combler une lacune documentaire et battre en brèche une idée reçue. En effet, « *Le Miroir* n'a jamais fait l'objet d'une étude spécifique » (p. 8) et « quatre-vingt-dix ans après [le conflit], le consensus est presque unanime : entre 1914 et 1918, l'arrière n'avait pas accès aux images de l'horreur » (p. 7). Cela étant, l'auteur apporte une contribution importante à l'étude, non de la médiatisation de la Première Guerre mondiale, mais de l'évolution de l'information de guerre et de son inscription dans une société donnée. On regrettera que Joëlle Beurier n'ait pas développé plus avant « ce qui se passe dans la presse étrangère » (p. 37), tant il apparaît que chaque pays, non seulement en raison des origines culturelles, a perçu ce conflit de la même façon. Pour cela, il faudra attendre que ce professeur agrégée termine sa thèse -portant sur l'« Histoire comparée des images de la Grande-Guerre : Italie, Grande-Bretagne, France, Allemagne » - menée en co-tutelle à l'Institut universitaire européen de Florence (IUE), sous la direction de Regina Schulte (Université Bochum et IUE) et d'Annette Becker (Université Paris 10-Nanterre).
- 2 En quatre courts chapitres, l'auteur présente autant une évolution de la photographie de guerre que celle du photo-journalisme au travers d'un « hebdomadaire [...] particulièrement audacieux » qui est passé « subrepticement du pittoresque au sensationnel, du reportage factuel au choc moderne des photos, passant en quatre ans et

de 300 000 exemplaires à un million chaque semaine » (p. 8). Ce faisant, elle dévoile des pratiques très actuelles de la médiatisation des crises. Comme si, un fois encore, refermée la parenthèse de la guerre froide, ouverte dès 1917, la Grande Guerre dévoilait son actualité... Après un rapide éclairage sur l'avènement de la presse illustrée, de la photographie de guerre et de ses contraintes techniques, de l'inspiration puisée « dans les hebdomadaires américains, largement en avance sur leurs homologues français » (p. 10), de la publicité des images de cadavres dès 1911 dans la presse française, Joëlle Beurrier montre combien *Le Miroir* était singulier à son époque. Créé en 1910, « hebdomadaire entièrement illustré par la photographie » dès le 4 avril 1912 (p. 10), il se caractérise autant par « son prix modique (50 centimes) », là où *L'illustration* coûtait un franc, que par « la variété des informations, alliant le sérieux des événements internationaux [...], des faits nationaux [...] et de l'érudition scientifique [...], à des sujets plus légers » (p. 11). Ce journal réellement populaire et novateur aborda pourtant la Seconde Guerre civile européenne dans un conformisme apparent. À l'image de toute la presse, « véritable interface entre le monde de la guerre et les non combattants » (p. 13), il donna d'abord à voir à son lectorat « l'optimisme surfait » de ce conflit censé « laver la honte de 1870 » (p. 17). Comme ses confrères, « *Le Miroir* des quatre premières semaines de guerre offre une information photographique atemporelle » (p. 18). Comme eux, « en l'absence de ses reporters habituels, mobilisés », il « en appelle aux particuliers pour qu'ils envoient des clichés de “faits de guerre” ou de “faits de mobilisation” » (p. 19). Mais *Le Miroir* y ajoute une forte rémunération. Le sergent René Pilette y fit une petite fortune, « sorte de consécration » pour son travail amateur mais aussi moyen d'« améliorer l'ordinaire » (p. 23).

- 3 Que l'on ne s'y méprenne pas en voyant une analogie avec la situation actuelle, notamment à la lumière des pratiques de certains médias depuis le 11-Septembre et la guerre en Irak, il s'agit alors de lutter contre la disette en photographie auxquelles sont confrontés les médias. Dès le printemps 1915, d'autres moyens que les seuls concours étaient trouvés pour y suppléer. Les armées avaient créé une Section photographique (SPA), à laquelle vint bientôt s'ajouter une Section cinématographique des armées (SCA). Il s'agissait pour elles de limiter les méfaits de la photographie amatrice, qui allèrent en s'accroissant avec le développement « d'appareils particulièrement mobiles et légers » (p. 22) autant que bon marché. Mais cette mesure ajouta de nouveaux « amateurs » à la liste des participants aux concours de la presse, comme l'opérateur 13 X 571. S'ajoutaient également les agences photographiques, comme l'agence Meurisse, et les reprises de l'iconographie des « homologues étrangers, amis et ennemis » (p. 23), comme *l'Illustrated London News* et *l'Illustrierte Zeitung*.
- 4 En dehors de toutes considérations culturelles telle qu'« aujourd'hui, la société rejette l'idée même de guerre » (p. 7) ou « les clichés pacifistes bien compréhensibles » (p. 8) de l'Entre-deux-guerres, la différence entre cette époque et la situation actuelle réside essentiellement dans les possibilités techniques permises à la photographie. « La “réalité” des scènes présentées comme prises sur le vif n'est en rien garantie » (p. 24). Ce constat rejette définitivement, malgré sa modernité, la Première Guerre mondiale dans le XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, comme en Crimée, en Chine et aux États-Unis, les possibilités des photographes restent limitées par « la lourdeur et la fragilité du matériel, de même que l'existence d'un certain temps de pause » (p. 11). Inconvénient que ne connurent ni la guerre d'Espagne, ni les suivantes... S'ajoutait pourtant « le danger apparent de la situation » (p. 26) qui était un conflit industriel, comme les conflits postérieurs. De même,

Le *Miroir* ne fait que refléter le discours ambiant de la presse française, « parfaitement symptomatique de cette culture de guerre fondée sur la haine » de l'Autre. L'automobilisation de la presse américaine aux lendemains du 11-Septembre n'a pas transformé autrement le réel dans la perception de la menace irakienne que l'attenta de Sarajevo, après d'autres manifestations de nationalisme exacerbé depuis l'été 1911. Les journaux français n'hésitèrent pas « à falsifier légendes et réalité pour atteindre [leur] but » (p. 27) : insuffler une vision stéréotypée de l'ennemi allemand, assimilé pour les trente années qui suivirent au moins à un Barbare ; « colorer d'un tour optimiste toute information publiée » (p. 29). « Dans ce discours, la guerre prend des allures de partie de campagne » (p. 32) ; d'autres conflits du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles ont connu et connaissent cette illustration... « L'arrivée des clichés de soldats racontant par le menu leur vie quotidienne » (p. 33) renforce le goût du pittoresque des médias. Tout juste permirent-ils une évolution vers l'hétérogénéité du conflit à compter de 1916. Au discours épique des premiers jours, le prolongement des combats substitua un réalisme nouveau. À l'émergence progressive « de l'image d'un enfer quotidien » (p. 38) dans la boue et le sang des tranchées répondait le « potentiel émotionnel et esthétique des documents » photographiques (p. 46). Le « héros [...] n'a plus rien à voir avec le combattant idéalisé des gravures de 1870. Le héros français de 1915 est devenu un Poilu. Plus il est sale, plus il est mâle » (p. 38). Quant aux ruines des cités belges et françaises, à l'image de Reims, elles sont « le plus vibrant exemple, opposant la dénonciation de l'ennemi, la valorisation des civils résistants » (p.40). La guerre totale ne fait pas que mobiliser les ressources et les hommes, elle intègre la société dans sa propagande qui ramène, pour cette période, « au sens originel du terme » (p. 46). Elle est « œuvre de propagation », sans « rien d'officiel, n'[émanant] pas d'instances d'État » (p. 47). Même si « le langage des ruines est [...] proprement français » (p. 48), il acquiert avec cette guerre un caractère médiatique universel. Varsovie, Coventry, Stalingrad, Dresde, Hiroshima, Sarajevo, New York, pour ne parler que de ces villes, reçurent la même personnalisation symbolique des médias du monde entier. La médiatisation de toute guerre se nourrit de ces paysages de souffrances. Ils offrent un « discours photographique cohérent, capable de synthétiser chaque bataille » (p. 57). De Verdun (février-novembre 1916) à la bataille de la Somme (juillet-octobre 1916), se mirent en place ces « stéréotypes, fonctionnant au-delà de leur durée de vie réelle » (p. 62). Le *Miroir* offrit « l'hébetement et le désespoir impuissant de la bataille matérielle [...], la prise de conscience que l'homme est lui-même producteur de la violence extrême » (p. 61). La guerre moderne se donnait selon « un schéma narratif littéraire, [maintenant] la photographie dans son acception première de témoin » (p. 67). De la bataille menée de plus en plus à distance du fait du progrès technique, les photographies des soldats envoyées aux médias illustrent son aspect le plus atroce. Il ne s'agit plus de « la simple reproduction d'une étape d'un événement », mais de « sa fabrication » (p. 74). La mort tient un rôle particulier. Elle en est offerte au regard de ceux de l'arrière. Mais c'est d'abord celle « des autres » (p. 74). Pourtant, dès le « début de l'année 1915, [...] l'hebdomadaire transgresse le tabou de la représentation concrète du corps des "nôtres" » (p. 76). Il est brûlé, sectionné, mutilé, malmené : « Quand l'image n'est pas suffisamment claire, le texte pallie ses déficiences avec force détails » (p. 78). Seules « la décomposition des chairs » (p. 87) et les mutilations restèrent dans l'ombre. « C'est l'une des traces de la pudeur illustrée en temps de guerre » (p. 81). Même si Le *Miroir* et *illustration* « repoussent les limites du "montrable" » (p. 87) et malgré les legs de la Seconde Guerre mondiale, il reste aujourd'hui encore cette limite...

- 5 Par cette contribution à l'étude de la médiatisation des guerres, Joëlle Beurier démonte encore « l'image d'Épinal d'une censure toute puissante » (p. 96). De la même façon qu'elle avait montré comment les médias avaient d'eux-mêmes élaboré une narration stéréotypée, elle brosse l'image « d'une censure qui cherche plutôt à bien faire, soucieuse de sa mission » (p. 92). Elle décrit des hommes sans véritables ordres, tiraillés entre le souci d'« assurer la permanence de l'information » (p. 93) et les nécessités de la guerre, » interdisant toute reproduction du front qui pourrait fournir des renseignements à l'ennemi » (p. 90). Elle offre l'image d'une censure impuissante « à faire respecter ses interdictions » (p. 94) sur le terrain, aucunement secondée par l'autorité militaire, ou face aux patrons de presse, qui n'hésitent pas à faire intervenir leurs amis politiques. D'autant que les censeurs de la Maison de la Presse ne disposèrent pas avant le 30 août 1918 de « consignes propres aux images [...] - à l'exception du cinéma, qui obtient [...] l'établissement d'une commission de censure rattachée au ministère de l'Intérieur, en juin 1916 » (p. 91). Cette absence réelle de danger pour la liberté de la presse contribua à « ériger[r] en mode de communication systématique pour approcher le réel » le sensationnel, qui caractérisa si bien *Le Miroir*, plus que ses confrères illustrés. Selon l'auteur, cette contribution à la mise en scène médiatique de la « grande guerre » fut une des raisons de son déclin après-guerre, au point de se transformer, en juillet 1920, au gré d'un changement de propriétaire, en *Miroir des sports*. Comme une allusion tragique à Clausewitz, qui avait noté qu'« il ne manque plus que le hasard pour faire de la guerre un jeu, et c'est ce qui se produit le plus souvent » (*De la guerre*, éd. abrégée et présentée par Gérard Chaliand, Paris, Perrin, 1999, p. 44)...
- 6 Cette étude sur *Le Miroir*, après celle sur *Signal* (Gérald Arboit, « Sébastien Saur, *Signal et l'Union soviétique. Edition française de Signal, 1940-1944* », *Questions de communication*, 2004, 6, pp. 406-408), apporte un nouveau complément majeur à l'important travail de décodage de Thérèse Blondet-Bisch, Laurent Gerverau, Robert Franck et André Gunthert (dirs, *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy 2001).

---

## INDEX

**oeuvrecitee** Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre – (Joëlle Beurier, 2007)

## AUTEURS

### GÉRALD ARBOIT

CERIME, université Strasbourg 3  
gerald.arboit@tiscali.fr